

Márta Horváth

## ”Die letzte Vermählung”

Ein Vergleich der Struktur von Musils Novellen *Die Vollendung der Liebe* und *Die Versuchung der stillen Veronika*

”Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.”

(Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*)

Die zwei Novellen Musils aus dem Jahre 1911,<sup>1</sup> werden zwar seit Dorrit Cohns Studie<sup>2</sup> zu den unlesbarsten Werken der Weltliteratur gezählt, trotzdem (oder gerade deshalb) gibt es – vor allem seit Anfang der 70er Jahre – regelmäßige Versuche, die zwei Werke zu deuten. Der Grund für das Interesse kann unter anderem sein, daß die Vereinigungs-Thematik bei Musil nicht allein in den Novellen erscheint, sondern das ganze Oeuvre bestimmt.<sup>3</sup> Infolge dieser Tatsache wurden zahlreiche komparatistische Studien geschrieben, die die Vereinigungs-Thematik in dem Novellenband mit ihrem Erscheinen in Musils anderen Werken, vor allem in *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in den *Drei Frauen* und im zweiten Buch des *Mann ohne Eigenschaften*, vergleichen. Neben diesen Analysen sind vor allem Untersuchungen erschienen, die sich den Novellen – ihre Methode mit der Thematik bzw. stilistischen Spezifik der Novelle begründend – aus psychoanalytischem oder

<sup>1</sup> Robert Musil: *Vereinigungen* In: *Gesammelte Werke* 6. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978

<sup>2</sup> COHN, Dorrit: *Psycho-analogies: A Means for Rendering Consciousness in Fiction*, in: *Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*, Stuttgart, 1971, S. 291–302.

<sup>3</sup> BAUMANN, Gerhart: *Robert Musil: Dichter der Vereinigungen*, in: *Vereinigungen. Versuche zu neuerer Dichtung*, München: Wilhelm Fink, 1972

bildtheoretischem bzw. sprachphilosophischem Gesichtspunkt nähern. Die einzige ausführliche Analyse, die das Strukturprinzip der Novellen zu rekonstruieren sucht, ist Mae Michikos<sup>4</sup> Buch, auf das im späteren noch Bezug genommen wird.

Interessanterweise gibt es trotz der vielen komparatistischen Studien keine Analysen, in denen die Struktur der zwei Novellen des Bandes verglichen wird. Die komparatistischen Arbeiten zeigen eher ihre thematischen und motivischen Gemeinsamkeiten auf, aber die Mehrheit der Studien beschäftigt sich vor allem mit der ersten Novelle *Die Vollendung der Liebe* und ignoriert die zweite oder verwendet sie als Belegmaterial zur Unterstützung von Aussagen über die erste Novelle.

Die vorliegende Interpretation hat sich dagegen gerade den Strukturvergleich der beiden Novellen zum Ziel gesetzt. Es soll dabei untersucht werden, aufgrund welcher Konstruktionsprinzipien die Textwelt der Novellen aufgebaut ist und wie weit sie miteinander übereinstimmen; d.h. ob die Textwelten auf eine gemeinsame Grundform, auf denselben Typus zurückzuführen sind.<sup>5</sup>

Die Handlung beider Novellen ist schwer nachvollziehbar, was sich unter anderem daraus ergibt, daß die Ereignisreihe durch die Beschreibung der inneren Vorgänge immer wieder unterbrochen wird. Es ist oft nicht rekonstruierbar, was sich in Wirklichkeit und was nur in der Phantasie der Frauenfigur passiert. Das Sujet der *Vollendung der Liebe* vergegenwärtigt eine Dreiecksgeschichte nach dem Schema: Vereinigung – Trennung – Vereinigung mit einem Fremden. Die am Anfang dargestellte anscheinend harmonische Beziehung zwischen Frau und Mann wird durch die Reise der Frau, Claudine abgebrochen. Während der Fahrt lernt sie einen Mitreisenden, den Ministerialrat kennen, mit dem sich am Ende der

<sup>4</sup> MICHIKO, Mae: *Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigung bei Robert Musil*, München: Wilhelm Fink, 1988

<sup>5</sup> Als Grundlage meiner Interpretation dient die von Bernáth – Csúri – Kanyó ausgearbeitete Theorie der Möglichen Welten. Zur Theorie siehe: CSÚRI, Károly: *Mögliche Welten, Kohärenztheorie der Wahrheit und literarische Erklärung*. In: WERNER, H-G. – MÜSKE, E. (Hrsg.): *Strukturuntersuchung und Interpretation künstlerischer Texte*. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Wissenschaftliche Beiträge, 1991/14, S.3-14., BERNÁTH, Árpád: *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. In: Petőfi, S. János und Olivi, Terry (Hrsg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg: Buske, 1988, S. 179-183. und HELIKON, A lehetséges világok poétikája, 1997/4.

Geschichte ein Liebesverhältnis entwickelt. Im Zentrum der *Versuchung der stillen Veronika* steht ebenfalls eine Frau. Sie ist am Anfang der Geschichte als Alleinstehende dargestellt. Während eines Gesprächs entsteht zwischen ihr und ihres Partners eine enge Beziehung, die ihre Vollendung in einer imaginierten Vereinigung zwischen ihnen findet. Die Harmonie ist aber nicht lange aufrechtzuerhalten, die Geschichte endet mit der Trennung des Paares.

Die Grundrelation in der Handlung beider Novellen ist die Vereinigung: Sie bestimmt den Lauf der Geschichten; auf Grundlage des Wechsels zwischen den Zuständen des Vereinigtseins und Nichtvereinigtseins können die Geschichten segmentiert werden. In dieser Hinsicht sind die zwei Handlungen Spiegelbilder voneinander: Die erste Novelle *Die Vollendung der Liebe* beschreibt einen Prozeß von einem Zustand des Vereinigtseins über das Nichtvereinigtsein in eine zweite Vereinigung, während die zweite Novelle *Die Versuchung der stillen Veronika* umgekehrt einen Vorgang vom Nichtvereinigtsein über die Vereinigung in das wiederkehrende Nichtvereinigtsein darstellt. Trotz diesem Unterschied der Ereignisreihen realisieren die Novellen denselben Handlungstyp: In beiden Fällen steht eine Frauenfigur im Zentrum (die gleichzeitig die Perspektivität der Narration bestimmt), deren Ziel die Vereinigung mit einer Männerfigur ist. Obwohl diese Bestrebung in der einen Ereignisreihe mit Erfolg, in der anderen mit Mißerfolg endet, sind die Hauptfragestellungen in beiden Fällen die gleichen, da sie die konstitutiven Komponente der narrativen Textwelt, den Zustandswechsel, in diesem Falle den Wechsel zwischen dem Vereinigtsein und dem Nichtvereinigtsein zu klären suchen: Was macht das Wesen der zweiten Vereinigung, das diese nach dem anscheinend harmonischen Vereinigtsein des Anfangszustandes nötig macht aus? Oder: Was macht das Aufrechterhalten des Zustandes des Vereinigtseins in der zweiten Novelle unmöglich? Meine Arbeit will die Antwort auf diese Fragen finden, und eine Erklärung des Begriffs "Vereinigung" geben.

### **Die Vollendung der Liebe**

Die Dreiteilung der Novelle wird – der Veronika-Novelle gegenüber – auch durch Musils Gliederung unterstützt. Die einzelnen Teile sind auch durch die Schauplätze voneinander getrennt: Der erste Teil spielt sich in einem Zimmer ab, der zweite im Zug, der so mit seiner

Dynamik mit dem Anfangs- und Endzustand scharf kontrastiert wird, der Schauplatz des dritten Teils ist dann wieder ein Zimmer, diesmal ein Hotelzimmer. Im weiteren sind solche Kontraste nicht mehr festzustellen, die einzelnen Zustände sind vielmehr durch ihre Widersprüchlichkeit charakterisierbar. Die frühere Aussage, nach der das erste Segment der Geschichte den Zustand des Vereinigtseins darstellt, muß bereits hier modifiziert werden, da sich die Harmonie der ersten Szene als nur scheinbar erweist. Der Anfangszustand wird mit Bildern von einander widersprechenden Inhalten beschrieben: Einerseits wird eine vollständig scheinende Harmonie zwischen Mann und Frau beschrieben, andererseits trägt aber dieser harmonische Zustand schon die Elemente in sich, die gleichsam notwendig zur Auflösung der Harmonie führen. Die vollständige Einheit wird als ein geschlossenes, dem Fluß der Zeit enthobenes, mit Raummetaphern beschriebenes System dargestellt: Das Paar befindet sich in einem Zimmer, das durch Jalousien von der Außenwelt abgeschlossen ist. Die Abgrenzung des Außenraums vom Innenraum wird auch durch das Hervorheben des Glanzes des Zimmers der Dunkelheit der Straße gegenüber verstärkt ("Es war Abend und die dunkelgrünen Jalousien [...] verbargen [...] den Glanz des Zimmers" (156)). Mit dem Bild des aus der Kanne wie ewig fließenden Tees wird die Zeitlosigkeit der Szene, das Stillstehen der Zeit versinnlicht: "[...] in dem der Tee aus einer matten silbernen Kanne jetzt in die Tassen fiel, mit einem leisen Klange aufschlug und dann im Strahle stillzustehen schien" (156). Die Einheit, das Vereinigtsein ist durch die statische Raumstruktur der Szene dargestellt, der Akzent wird auf die geometrischen Verhältnisse gesetzt: "[...] der Blick, mit dem sie nach ihrem Manne sah, bildete mit ihm einen starren, steifen Winkel." (156). Die Intensität des Zusammengehörens, des Vereinigtseins hebt die System-Metapher hervor:

"Sie fühlten, daß sie ohne einander nicht leben konnten und nur zusammen, wie ein kunstvoll in sich gestütztes System, das zu tragen vermochten, was sie wollten." (159–160)

Die andere Komponente des Anfangszustandes bilden diejenigen Elemente, die die Auflösung dieses geschlossenen Systems, die Möglichkeit bzw. die Notwendigkeit des Öffnens andeuten. Gleich der erste Dialog, der erste Satz der Novelle verweist auf die Unvollkommenheit der Einheit und die bevorstehende Trennung: "Kannst du wirklich nicht mitfahren?" (156). An dieser Stelle wird der einzige Name neben dem von Claudine

genannt, nämlich der Name Lilli, der ihrer Tochter aus einer früheren Ehe. Sie ist der Grund der Trennung, sie leitet auch die Beschreibung des zweiten Segments, der Trennung, ein: "Am nächsten Morgen fuhr Claudine nach der kleinen Stadt, wo das Institut war, in dem ihre dreizehnjährige Tochter Lilli erzogen wurde" (160). Sie ist also diejenige, die als eine Dritte in der Beschreibung der geschlossenen Zweisamkeit erscheint und mit ihrer virtuellen Präsenz die Auflösung des Systems schon vorauszeigt.

Gleichzeitig mit dem Absetzen der Teekanne beginnt ein Gespräch zwischen den Ehepartnern, dessen Gegenstand eine literarische Gestalt, der Sexualmörder G. ist. G.-s wichtigstes Attribut ist, daß er von der Gesellschaft eindeutig negativ beurteilte Taten begeht: Kinder verführt und junge Frauen verleitet. Die Funktion seiner Figur in der Handlung wird erst erklärbar, wenn wir die Äquivalenz zwischen seiner Figur und Claudine sehen: Beide Figuren streben danach, aus ihrer Geschlossenheit – sie ist immer als physikalischer Raum dargestellt, z. B.: "... er ist wie ein Haus mit verschlossenen Türen." (158) – herauszubrechen und die Geschlossenheit in Offenheit zu verwandeln: "...vielleicht ist er immer wieder mit tastenden Händen durch sich gegangen, um ein Tor zu finden" (158). G.-s kurze Geschichte ist das Hinaufsteigen in eine höhere Sphäre durch eine grausame Tat:

"Nur dieses Lächeln holt sie [die geliebten Opfer] ein und schwebt über ihnen und noch aus der zuckenden Häßlichkeit ihrer verblutenden Gebärden flicht es einen dünnstengligen Strauß... Und zögert zärtlich, ob sie ihn fühlen, und läßt ihn fallen und steigt entschlossen, von dem Geheimnis seines Alleinseins mit bebenden Flügeln getragen, wie ein fremdes Tier in die Wunder volle Leere des Raums." (158)

In ihrer Grundstruktur stimmt Claudines Geschichte mit der von G. überein; wir könnten sagen, G.-s Geschichte modelliert die globale Handlung der Novelle: Den Endzustand charakterisieren bei G. wie bei Claudine – wie wir später sehen werden – zwei Elemente: das Hinaufsteigen in eine höhere Sphäre ("Flügel", "Wunder volle Leere des Raums") und das Motiv des Tierischen ("wie ein fremdes Tier"), was in beiden Fällen mit der Immoralität der Tat kombiniert ist. Wie diese Geschichte sich bei Claudine verwirklicht, soll durch die Analyse gezeigt werden.

Das dritte Moment, das ein Vorzeichen der Auflösung des geschlossenen Systems ist, ist Claudines Erinnerung an ein früheres Ereignis, als sie während eines Zusammenseins mit

ihrem Mann an etwas anderes, an etwas Drittes<sup>6</sup> dachte. Die Erinnerung ist insoweit wichtig, als hier das erste Mal die Möglichkeit des Getrenntseins eindeutig formuliert wird: "[...] als könnte ich fern von dir und ohne dich sein" (159).

Nach dem Eindringen von Dritten in die geschlossene Zweisamkeit des Ehepaars fängt schon die Auflösung des Systems, das Öffnen an, das wieder durch die Raumänderung sichtbar wird: Die Läden werden hochgezogen und die bisher sich aneinander festklammernden Blicke richten sich auf die Straße. Die Doppelnatur der ersten Szene wird am anschaulichsten im Schlußsatz gezeigt:

"Sie fühlten nichts als einander und **doch** war es – schon ganz klein und im Dunkel verschwindend – noch ein Gefühl wie nach allen vier Weiten des Himmels." (160)

Der zweite Teil der Novelle beschreibt Claudines Fahrt zu ihrer Tochter Lilli. Hier, wo sie von ihrem Mann getrennt ist, wo nicht mehr ihr Zusammensein, sondern Claudines Person im Vordergrund steht, wird das erste Mal ihr Name genannt. Die räumliche Entfernung von dem Mann geschieht parallel mit der zeitlichen/gedanklichen Entfernung: Die Fahrt beginnt gleich mit der Erinnerung an ihren früheren Mann, dann überhaupt an ihr früheres Leben. Die Frage von Claudine (wie auch die des Interpreten) ist: Warum tauchte gerade während dieser Fahrt ihre Vergangenheit so lebendig auf? Die Erklärung liegt im Vorgang des Öffnens im ersten Teil: Das Austreten aus dem geschlossenen System der Liebesbeziehung mit dem Mann, das Auftreten von weiteren Dritten – z. B. die Leute auf dem Bahnhof, die genauso wie Claudines frühere Geliebten das Gefühl der Demütigung in ihr erwecken – bringt eine Dynamik in Claudines Leben, die sie von ihrem Mann weg in Richtung ihrer Vergangenheit kehrt. Von der Perspektive der Gegenwart, der Zeit des Vereintseins mit ihrem Mann aus bedeutet die Erinnerung an andere, vergangene Beziehungen das Heraufbeschwören von anderen Möglichkeiten. Die Funktion der Erinnerung ist also in diesem Fall das Vorwärtskehren der Vergangenheitsbilder in die

<sup>6</sup> Als Drittes wird alles bezeichnet, was als störender Faktor in der Liebesbeziehung, im harmonischen Zuzweien sein auftritt. Siehe dazu: PEKAR, Thomas: *Die Sprache der Liebe bei Musil* (=Musil-Studien 19.) München: Wilhelm Fink, 1989

Zukunft.<sup>7</sup> Der Erzähler nennt diesen Prozeß "Kräftefreimachen", was eigentlich den Prozeß des Öffnens bezeichnet:

"In der letzten Zeit, manchmal, vielleicht etwas häufiger, war dieses Zurücksehen, ein stärkeres Zurückbiegen nach der Vergangenheit. Claudines Treue lehnte sich dagegen auf, gerade weil sie keine Ruhe, sondern ein Kräftefreimachen war [...]" (163–164).

Unsere bisherige Analyse betonte im Prozeß des Öffnens die Entfernung vom Mann, das Auflösen der Liebesbeziehung mit dem Mann. Wie wir aber schon am Anfang festgestellt haben, ist für jede Erscheinung in Musils Novelle die Widersprüchlichkeit, eine Art Doppelnatur charakteristisch. Cohn nannte Musils Hauptstilelement wegen der starken Bildlichkeit, die sich in der Übermenge der Vergleiche zeigt, "psycho-analogies", man könnte aber ebenso berechtigt die Paradoxität in der Darstellung der inneren Vorgänge, man könnte sie auch als "Psycho-Paradoxe" bezeichnen, hervorheben, die die Darstellung des Bewußtseins der Hauptfigur bestimmen. Wie das Öffnen einerseits die Entfernung vom Mann bedeutet, ist es aber genauso auch eine Näherung an den Mann. Wie wir die Widersprüchlichkeit des ersten Zustandes durch einen "doch-Satz" versinnlichen konnten, kann genauso die paradoxe Natur des zweiten Zustandes durch "doch-" bzw. "aber-Sätze" gezeigt werden: z.B. "Vielleicht hatte sie den Wunsch danach schon lang empfunden, vielleicht hatte verborgen etwas hin und her geschwungen in der Liebe zwischen ihr und ihrem Mann, aber sie hatte nichts gewußt, als daß es immer fester wieder aneinanderzog, nun war ihr plötzlich, als hätte es heimlich etwas lange Geschlossenes in ihr zersprengt [...]" (163). Die Paradoxität der einzelnen Erscheinungen folgt aus der grundsätzlich paradoxen Natur der Handlung: Die Hauptfigur erlebt die Vollendung ihrer Liebe in der körperlichen Vereinigung mit einem Fremden. Dieser Widerspruch bestimmt dann alle ihre weiteren Gefühle, daraus ergibt sich die Paradoxität jeder einzelnen Erscheinung: "Und fühlte dabei, heimlich entzückt, ihr **Glück**, wie es schöner wurde, wenn sie nachgab und sich dieser leise wirren **Angst** überließ" (162) oder "Dann vermochte sie zu denken, daß sie **einem anderen gehören könnte**, und es erschien ihr nicht wie Untreue, sondern wie **eine letzte**

<sup>7</sup> Zur Erinnerungstechnik in dieser Novelle siehe meine Studie *Die Funktion der Erinnerung in Musils Erzählung "Die Vollendung der Liebe"*. In: Breier, Zsuzsa – Király, Edit – Thumm, Angelika (Hrsg.): *Die Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur. Symposium der ungarischen Nachwuchsgermanisten*. (=Budapester Beiträge zur Germanistik 32) Budapest, 1998 S.147–152.

**Vermählung**, [...]” (165) oder “[...] **liebte** sie ihn, wenn sie dachte, ihm das letzte erdschwere **Weh zu tun**” (165).

Von diesen widersprüchlichen Gedanken begleitet formuliert Claudine abstrakt in Gedanken, was im dritten Teil mit einer konkreten Person wirklich passiert: eine zweite Vereinigung, die die Vollendung ihrer Liebe ist. Die äußere Handlung wird hier auf ein Minimum reduziert, im Zentrum steht das Bewußtsein der Hauptfigur, ihre Erinnerungen und Imaginationen. Ihre Gedanken kreisen immer mehr um die Möglichkeit einer vollständigen Vereinigung. Die dreifache Variation des Begriffs “Vollendung”, kombiniert mit der Wiederholung des Wortes “letzte”, enthält die wichtigsten Elemente der Vollendung:

“Eine leise Unruhe war in ihr, ein fast krankhaftes Sich nach äußerster Gespanntheit sehnen, die Ahnung **einer letzten Steigerung**.” (164)

“[...] als dämmerte vor ihr der Weg **einer letzten Verkettung** und führte sie nicht mehr zum Geliebten hin, sondern fort und schutzlos in die weiche, trockene Welkheit einer schmerzhaften Weite. Und sie merkte, daß das von einer fernen Stelle kam, wo ihre Liebe nicht mehr bloß etwas zwischen ihnen allein war, sondern in blassen Wurzeln unsicher an der Welt hing.” (164–165)

“Dann vermochte sie zu denken, daß sie einem anderen gehören könnte, und es erschien ihr nicht wie Untreue, sondern wie **eine letzte Vermählung**, [...]” (165)

Das sind die konstitutiven Elemente des Begriffs “Vereinigung”, die auch am Ende der Novelle, in der Beschreibung der zweiten Vereinigung, vorkommen: die Sehnsucht nach Weite, das Ausführen der Liebe aus einem geschlossenen “Zuzweiensein”, das Einschließen der Welt. Dieser Vorgang fängt unmittelbar vor dem Kennenlernen des Ministerialrats an. Das Motiv des “Schnee” symbolisiert die Einheit von Erde und Himmel: “Und allmählich begann der Zug ganz still, in weichen, langen Schwingungen durch eine Gegend zu fahren, die noch in tiefem Schnee lag, der Himmel wurde immer niedriger und es dauerte nicht lange, so fing er schon auf wenige Schritte an, in dunklen, grauen Vorhängen von langsam dahintreibenden Flocken auf der Erde zu schleifen” (167)), den Claudine, deren “Gedanken [...] langsam draußen in den Schnee” (168) hineinwanderten, zu erreichen sucht.

Das dritte Segment ist anscheinend die Wiederherstellung des Anfangszustands; die variierte Wiederholung des ersten Segments. Claudine erscheint wieder in einer Beziehung mit einem Mann, die Ereignisse spielen sich zum großen Teil – dem ersten Teil analog – in einem geschlossenen Zimmer ab, sie verlieren ihre Dynamik und gehen stufenweise in eine



Statik über. Die Änderung im Verhältnis zum ersten Segment besteht in der Natur der Vereinigung mit dem Mann: Sie erweist sich in diesem Fall nicht mehr als scheinbar, die Abschlussszene bringt die – im Titel formulierte – Vollendung der Liebe.

Die Fragen, die wir am Anfang der Arbeit gestellt haben, ergeben sich an diesem Punkt notwendigerweise: Welche Änderungen sichern – trotz der Wiederholung bestimmter Handlungselemente des Anfangszustands – die Bedingungen der Vollendung? Welche Rolle hat die Figur des Ministerialrats in diesen Änderungen? Welche Rolle hat das Nacheinander der Ereignisse?

Das dritte Segment der Geschichte fängt mit einem Satz des Ministerialrats an: „»Ein Idyll, eine verzauberte Insel, eine schöne Frau im Mittelpunkt eines Märchens von **weißen** Dessous und Spitzen... « und er machte eine Bewegung gegen die Landschaft” (168). Das in diesem Satz durch die weiße Farbe wieder aufgegriffene Motiv des “Schnee” wird in der Novelle konsequent durchgeführt, gleich der nächste Satz des Ministerialrats ist: “Wir werden eingeschneit werden” (169). Das konsequente Auftreten des Motivs des “Schnee” im Bezug auf den Ministerialrat bringt ihn in Zusammenhang mit dem “Schnee”, dessen Funktion die Verbindung vom Himmel und Erde ist. Den Übergang vom Zurückweisen seitens Claudine in das Sich-Hingeben dem Ministerialrat zeigt die Tatsache, daß das “Schnee”-Motiv ab dem Moment, wo Claudine sich an den Satz des Ministerialrats erinnert, auch ihr zugeordnet wird. Die Beschreibung der Vereinigung wird durch eine Szene eingeleitet, in der Claudine mit dem Ministerialrat in der schneebedeckten Stadt spazierengeht.

Ein großer Teil der Studien hebt die starke Bildlichkeit der Erzählungen hervor.<sup>8</sup> Dies kommt zum Teil davon, daß die Wahrnehmung der Figuren eindeutig durch das Schauen bestimmt ist. Demnach kommt gegenüber anderen Wahrnehmungsmöglichkeiten wie Hören oder Riechen dem Sinnesorgan “Auge” eine bedeutende Rolle zu. Die Richtung des Blickes weist auf die Prioritätensetzung der wahrnehmenden Figuren hin, der Inhalt der wahrgenommenen Bilder des Außenraums steht in Analogieverhältnis zum Seelenzustand, zu den inneren Vorgängen. Für die Narration ist der Wechsel der Blickpunkte

<sup>8</sup> siehe MICHIKO: 1988, die eine detaillierte Analyse der Bilder der Erzählung gibt, weiterhin COHN: 1971 und RUSSEGGGER, Arno: *Die Erzählungen ‘Vereinigungen’ oder die Intensität der Wirklichkeit im Bild*. In: Ders.: *Kinema Mundi. Studien des Bildes bei Robert Musil*. Wien: Böhlau, 1996, S. 95–123.

charakteristisch: Die Rolle des Schauenden erfüllt meistens die Hauptfigur, Claudine, in wenigen Fällen der Narrator. Diesen Blickverhältnissen entsprechend gibt es kein vollständiges Bild über die Figuren, sie werden auf die vom Schauenden als relevant angesehenen Attribute reduziert.

Der Ministerialrat erscheint als ein großer, breiter, in einen Pelz gehüllter Mann, von dem Claudine nur seinen Bart und ein Auge sieht. Die angegebenen Elemente "Bart", "Pelz", "Größe" und "Breite" in ihrer Verknüpfung verweisen auf Bedeutungselemente des "Tierischen". Auch dieses Motiv wird in der Novelle weitergeführt: Während des Prozesses, der zur Vereinigung führt, wird das Attribut "tierisch" – parallel mit dem Motiv "Schnee" – auf Claudine übertragen. In der ersten Vereinigung werden beide als Tiere dargestellt: "Da packte sie eine Lust, [...] die ekligen Spuren dieser Füße zu küssen und wie eine schnuppende Hündin sich an ihnen zu erregen." (189) und: "sie fühlte [...] die Augen des Menschen, niederhaltend über ihr stehend, gespreitet über ihr stehend, gesträubte Augen wie Raubvogelflügel." (189-190). Diese Art Wahrnehmung des Ministerialrats seitens Claudine ist durch die Anordnung des zeitlichen Nacheinanders der Ereignisse determiniert. Wie schon erwähnt, kommt Claudine bereits vor dem Kennenlernen des Ministerialrats auf den Gedanken der Untreue; nicht die Person des Ministerialrats löst das Ereignis der Untreue aus, umgekehrt, Claudine ist diejenige, die im Ministerialrat die potentielle Vollender-Figur sieht, in ihm das Tierische, das Sinnliche, wahrnimmt.

Der Ministerialrat ist also mit dem "Schnee" und dem Attribut "Tierischen" verbunden; sie sind die Eigenschaften, die ihn als Vollender-Figur auszeichnen. Es soll im späteren gezeigt werden, daß diese Attribute mit der Semantik des Begriffs "Vereinigung" korrespondieren.

Mae Michiko bestimmt die Motivation als Strukturprinzip der Vereinigung.<sup>9</sup> Diese Aussage ist nur in diesem Falle haltbar, in dem wir den Begriff der Motivation umdefinieren. Michiko benutzt den Begriff nämlich in der Bedeutung "in einer Dynamik leben". Diese Bestimmung widerspricht aber der Tatsache, daß das dritte Segment der Geschichte, wie das erste, eben durch seine Statik – "die Zeit lag reglos" (173) – mit dem zweiten kontrastiert wird, daß die Handlung sich hier wieder größtenteils in einem Zimmer abspielt, daß nach der Öffnung im zweiten Segment hier wieder ein Schließen zu beobachten ist: "[...] daß sie

<sup>9</sup> Vgl. MICHIKO: 1988

zwischen zwei Reihen hoher Bäume fahren wie in einem dunklen Gang, der gegen ein Ziel zu immer enger wurde.” (168) oder “Wie wenn ein Tor zugefallen wäre” (169). Michikos Aussage wird aber verifizierbar, wenn wir den Begriff “Motivation” als Gegenbegriff zu “Zufälligkeit” definieren. Während Claudine über ihre Vergangenheit, über ihr bisheriges Leben nachdenkt, formuliert sie den Gedanken, der die Unzulänglichkeit des Zusammenseins mit ihrem Mann, die Notwendigkeit der Auflösung des Anfangszustands erklärt: Sie will die Zufälligkeit ihrer Handlungen aufheben und motiviert, also nach dem Prinzip der Notwendigkeit handeln: “Und da durchfuhr sie zum erstenmal seit ihrer Liebe der Gedanke: es ist Zufall; durch irgendeinen Zufall wurde es wirklich und dann hält man es fest” (188). Die Bedingung zum Aufheben der Zufälligkeit des Lebens, es ist durch das Bild einer eingegrabenen Linie dargestellt, ist das Bewußtwerden der Möglichkeiten. Das das zweite Segment auszeichnende Öffnen kann also als das Bewußtwerden von Möglichkeiten der Lebensfortsetzung definiert werden, in dem die Erinnerung eine prominente Funktion hat. Die Bilder des Sich-Wieder-Schließens erscheinen parallel mit den Gedanken der Verwirklichung, des Wirklichwerdens, was die Gegenbewegung zur Öffnung auf die Möglichkeiten ist: “Sie begriff, daß [...] bei ihm wirklich werden sollte, was hier noch ein Spiel mit Möglichkeiten war.” (180), oder etwas später: “Es war, als ob sie etwas packte und zu einer Tür zerrte, und sie wußte, diese Tür wird zufallen” (180).

Das Problem der Interpretation der Erscheinung “Öffnen” besteht darin, daß sie Komponente zwei verschiedener Bedeutungsebenen ist, und dementsprechend auch unterschiedlich gedeutet werden muß. Der Übergang von Geschlossenheit in Offenheit und die Wiederkehr in die Geschlossenheit, die durch die Motivkette der Tor-, Tür- bzw. Fenster-Metapher, also durch die Raumdarstellung konstituiert wird, wird – wie oben erwähnt wurde – als Opposition von “Verwirklichung” und “Spiel mit Möglichkeiten” interpretiert. In dieser Hinsicht ist der Endzustand Wiederholung des Anfangszustandes.

Andererseits ist aber die Funktion der zweiten Vereinigung die Herausführung der Liebe aus dem geschlossenen “Zuzweisein”, aus der einfachen Liebesbeziehung zwischen Frau und Mann. Auf diese Bedeutung des Begriffs “Öffnung” verweisen die Begriffe “Weite” oder “Himmel”, die eine Öffnung nach oben signalisieren: In dieser Hinsicht ist der Endzustand ein Zustand von höherer Ordnung als der Anfangszustand, da er in die himmlische/göttliche Sphäre führt:

“Und dann fühlte sie mit Schauern, wie ihr Körper trotz allem sich mit Wollust füllte. Aber ihr war dabei, als ob sie an etwas dachte, das sie einmal im Frühling empfunden hatte: dieses wie für alle da sein können und doch nur wie für einen. Und ganz fern, wie Kinder von Gott sagen, er ist groß, hatte sie eine Vorstellung von ihrer Liebe.” (193–194)

Die Vergöttlichung bedeutet gleichzeitig das Erreichen eines Identifikationszustandes,<sup>10</sup> in dem das Getrenntsein von Ich und Welt, Subjekt und Objekt aufgehoben wird:

“Und es kam ein Augenblick des sich Schließens und alles Fremde aus sich Ausschließens und in einer halb schon träumenden Vollendung eine große, ganz rein sie enthaltende Liebe. Ein zitterndes Auflösen aller scheinbaren Gegensätze.” (191)

Als Abschluß möchten wir hier noch einmal darauf hinweisen, daß in der Geschichte von Claudine die Geschichte von G. wiederholt wird, indem das Individuum in beiden Fällen durch eine “tierische” Tat fähig wird, in die göttliche Sphäre emporzusteigen. Dieselben Elemente – das Tierische und das Göttliche – erscheinen auch in *Die Versuchung der stillen Veronika*, wenn auch in einem anderen Verhältnis zueinander.

## Die Versuchung der stillen Veronika

Bei der Analyse dieser Novelle wollen wir weiterhin nach dem Verfahren linearen Interpretierens vorgehen, also die Verwirklichung der drei Zustände (Nichtvereinigtsein – Vereinigtsein – Nichtvereinigtsein) dem Erzählkontinuum folgend untersuchen.

Der erste Abschnitt ist eine kurze Einleitung, die kein konstitutives Element der Handlung bildet. Sie kann als ein reduziertes Incipit gelesen werden, das die Grundstruktur der

<sup>10</sup> Wichtiges Element der Vereinigung ist die Aufhebung von Zeit: “Und dann kam die Ruhe, die Weite. Das Hereinströmen der schmerzhaft gestauten Kräfte nach dem Durchbrechen der Wände. Wie ein glänzend stiller Wasserspiegel lag ihr Leben, Vergangenheit und Zukunft, in der Höhe des Augenblicks.” (96) Siehe dazu GÄDE, Ernst-Georg: *Eros und Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*. Marburg: N.G.Elwest, 1974 S. 2: “Identität als Einerleiheit und völlige, absolute Übereinstimmung alles Nichtidentischen bedeutet die Aufhebung dessen, was Nichtidentisches konstituiert: Raum und Zeit, da Raum und Zeit Trennung bedeuten und somit Grundbedingung von Nichtidentität sind.”

Handlung vorprojiziert.<sup>11</sup> Das Thema der Novelle, der Versuch einer Vereinigung zwischen Frau und Mann, wird hier metonymisch als das Ineinanderschlingen von zwei Stimmen – einer Frauenstimme und einer Männerstimme – dargestellt.<sup>12</sup> Die Stimmen-Metonymie stellt gleichzeitig einen charakteristischen Zug dar: Die Handlung wird hier – wie im Falle der ersten Novelle – auf ein Minimum reduziert, der Wechsel zwischen den Gesprächsstimmen und der Wechsel zwischen Gespräch und Monolog bzw. Meditation bestimmen die Ereignisreihe.

Das erste Segment besteht aus einem Dialog zwischen Johannes und Veronika, wobei das Wort "Dialog" in der Hinsicht nicht voll zutrifft, als es eigentlich kein Gespräch ist, vielmehr zwei nacheinander vorgetragene Monologe, die im Incipit als zwei nebeneinander liegende Stimmen dargestellt wurden. Johannes Worte sind nicht einmal an Veronika gerichtet, er spricht etwas Drittes an. Sein Monolog ist durch den Konflikt, das Unfaßbare faßbar zu machen, strukturiert: "[...] die Anstrengung, jenes Unfaßbare in diese Wirklichkeit zu ziehen" (194). Der Konflikt realisiert sich auf der Ebene der Sprache: Das Unfassbare ist unaussprechbar, bzw. wenn man versucht es auszusprechen, verliert es seinen Wert: "Aber wie er es aussprach, war es ein entwerteter Begriff und sagte nichts von dem, was er meinte" (195).<sup>13</sup> Veronikas Antwort hat analoge Struktur: Sie versucht, wie Johannes, etwas Unfaßbares in sich auszusprechen. Das in sich getragene Unfaßbare wird in den zwei Fällen unterschiedlich mit Bedeutung aufgeladen: Johannes spricht es als Kreisendes und als Gott an, seine Attribute korrespondieren dementsprechend mit denen des Göttlichen. Es ist unantastbar, unsichtbar und unausdrückbar. Auf Johannes' Verbindung mit dem Göttlichen verweist auch sein Name,<sup>14</sup> unabhängig davon, welcher biblische Johannes ihn präfiguriert,

<sup>11</sup> Kuhn interpretiert den ersten Abschnitt der Novelle als Signifikant und schreibt ihm daher metasprachliche Funktion zu. Siehe: KUHN, Heribert: *Das Bibliomenon. Topologische Analyse des Schreibprozesses von Robert Musils 'Vereinigungen'*. (=Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, 22.) Frankfurt/M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien: Peter Lang, 1994

<sup>12</sup> Als ein *reduziertes* Incipit betrachten wir den Abschnitt, weil die dritte Figur der Novelle, Demeter hier nicht erwähnt wird. In Wirklichkeit erscheint er in der Handlung auch nie als ein Redender, er ist nur virtuell präsent, indem über ihn gesprochen, an ihn gedacht oder er gesehen wird.

<sup>13</sup> Das Problem ist identisch mit der Sprachskepsis des *Törless*: der Hauptgedanke des von Maeterlinck stammenden Mottos wird hier wiederholt.

<sup>14</sup> Die Namenwahl ist auch im Falle von Veronika von Bedeutung: Er verweist auf die legendäre Frau, in deren Tuch das Gesicht von Jesus abgebildet blieb, worauf im Text auch konkrete Verweise zu finden sind.

und sein Entschluß, Priester zu werden. Dem Göttlichen in Johannes entspricht in Veronika Demeter. Demeter, der in der Handlung selbst nie auftritt, nur virtuell in Gesprächen oder Gedanken der anderen Figuren präsent ist, ist durch ein einziges Attribut charakterisiert: durch das Tierische. Das Motiv des von Demeter personifizierten Tierischen wiederholt sich in mehreren Variationen mit Bezug auf Veronika: in der Geschichte mit dem Hahn, in der Demeter mit diesem zum Schluß gleichgesetzt wird und in der mit den Hunden: Die fletschende Schnauze der Hunde wiederholt sich motivisch im Bild "ein[es] große[n] mit Zähnen bewehrte[n] Mund[es]" (201) von Demeter. Die zwei Realisierungen des Unfaßbaren sind nach ihrer Funktion äquivalent, beide Arten der Existenz – die Göttliche und die Tierische – machen die totale Auflösung möglich:

"ich meine aber eine Art, wo man sich ganz in dem auflöst, was man einander ist, und nicht außerdem noch fremd dabei steht und zuhört... Ich weiß es nicht zu erklären,... das, was du manchmal Gott nennst, ist so..." (201)

Der Schlüsselbegriff in der Erklärung dieser Funktion ist die Seele: Sie ist das *differentia specifica*, das den Menschen von göttlichen und tierischen Wesen (und von Kindern) unterscheidet:

"die Seele aber, die lebende Menschen haben, ist, was sie nicht lieben läßt, wenn sie es noch so wollen, was in aller Liebe einen Rest zurückhält, Veronika fühlte, was durch alle Liebe sich nicht verschenken kann, ist das, was allen Gefühlen eine Richtung gibt, von dem weg, was ängstlich glaubend an ihnen hängt, was allen Gefühlen etwas dem Geliebtesten Unerreichbares gibt, etwas Umkehrbereites [...] Aber Kinder und Tote, sie sind noch nichts oder sie sind nichts mehr, sie lassen denken, daß sie noch alles werden können oder alles gewesen sein; sie sind wie die gehöhlte Wirklichkeit leerer Gefäße, die Träumen ihre Form leiht. Kinder und Tote haben keine Seele, keine solche Seele. Und Tiere." (215)

Mit dem Schlüsselbegriff "Seele" bzw. "Seelenlosigkeit", in der Novelle äquivalent mit der Leere, ist die Faustschlag-Szene erklärbar: Johannes' Reaktion auf Demeters Schlag zeigt Veronika, daß das Göttliche in ihm dem Tierischen, der Seelenlosigkeit, der Leere entspricht:

"Da begriff ich plötzlich: nicht Demeter, sondern du bist das Tier [...] Ein Priester hat etwas von einem Tier! Diese Leere, wo andere sich selbst haben." (198)

Nach diesem Gespräch, in dem sich Johannes als eine potentielle Vollender-Figur erweist, fängt der Prozeß der Entfernung voneinander an.<sup>15</sup> Der Vorgang realisiert sich in zwei Stufen: Zuerst auf der Ebene der Sprache (“Aber sie sprachen kaum mehr miteinander.” (204), dann “das letzte Gespräch [...] brach ab” (204)), dann, nachdem Veronika Johannes zurückweist, auch in physischem Sinn: Johannes reist ab. Der Grund ihrer Trennung ist, daß der Vollender-Funktion das Sterben inhärent ist: Nur als Toter kann Johannes seine Vollender-Funktion erfüllen.

Parallel mit dem Prozeß der stufenweisen Entfernung erwirbt Johannes Christus-Attribute: Selbst die Tatsache, daß die Vollendung nur durch seinen Tod möglich ist, konstituiert eine Christus-Analogie. Die Reihe der Christus-Analogien setzt sich in der Szene fort, wo Veronika Johannes dreimal verleugnet, dann in jener Szene, wo Johannes’ Gesicht auf dem weißen Leinen, an dem sie stickte, erscheint (S.213). Eine weitere Christus-Analogie entsteht dadurch, daß Johannes in Veronikas Vorstellung zum Sterben nach Süden, zum Meer fährt – zwei Orte, die Kontiguität mit der Christus-Figur aufweisen.

Nachdem Johannes durch seine Bereitwilligkeit zu sterben die Bedingungen der Vollender-Funktion erfüllt, vollendet sich die Vereinigung in zwei Phasen – darin dem Modell der ersten Novelle folgend: einmal in der Anwesenheit der Vollender-Figur und einmal in seiner Abwesenheit, in der Phantasie der Hauptfigur. In der ersten Vereinigung wiederholt sich emblematisch<sup>16</sup> das Tierisch-Himmlische der G-Geschichte:

“und sie standen nebeneinander und hoben sich groß und ernst – wie zwei riesige Tiere mit gebogenen Rücken in den Abendhimmel.” (212)

Eine wichtige Rolle hat in dieser Szene das Motiv “Wind”. Er hat dieselbe Funktion wie die “bebenden Flügel” der G-Geschichte: Der kontinuierlich anwesende Wind schafft die Verbindung mit der himmlischen Sphäre: “Und wie der Wind sich hob, war ihr, als stiege

<sup>15</sup> Krusche beschäftigt sich ausführlicher mit der von allen Interpreten festgestellten Tatsache, daß die Vollendung der Liebe im Falle beider Novellen in der Abwesenheit des Partners passiert. siehe: KRUSCHE, Dietrich: *Selbstfindung und Partnerferne. Robert Musils “Vereinigungen”*. in: Ders.: *Kommunikation im Erzähltext I. Analysen*. München: Wilhelm Fink, 1978 S.139–54

<sup>16</sup> In der hier angewandten Theorie wird zwischen zwei Wiederholungstypen unterschieden: als Motive werden die textinterne, als Embleme die intertextuelle Wiederholungen bezeichnet.

sein Blut an ihr unter den Röcken hinauf, und es füllte sie bis zum Leibe mit Sternen und Kelchen und Blauem und Gelbem [...]" (212).

In der zweiten Vereinigung ist Veronika schon allein, und Schauplatz der Szene ist, der ersten Vereinigung gegenüber, die sich irgendwo draußen in der Natur abspielt, das Haus. Das Haus steht in diesem Fall für das Ich: "sie wußte, daß sie bei sich war" (213). Dementsprechend wird das Erleben der absoluten Identifikation mit Körper- und Raummetaphern beschrieben: "Es lockte sie plötzlich, sich zu entkleiden. Bloß für sich selbst, bloß für das Gefühl, sich nahe zu sein, mit sich selbst in einem dunklen Raum allein zu sein." (218), oder an einer anderen Stelle: "Die Dinge zerfielen wie taube Steine, die ganze Welt lag mit scharfen muscheligen Brüchen da und nur sie selbst zog sich zusammen" (219). Das Erlebnis ist der ersten Novelle analog durch veränderte Raum- und Zeiterfahrung bestimmt:

"Der leere Raum zwischen ihr und den Dingen verlor sich und war seltsam beziehungsgepannt. [...] und das Gefühl des Augenblicks hob und höhnte sich um Veronika, wie wenn sie selbst plötzlich wie ein Raum mit schweigend flackernden Kerzen um alles stünde." (214)

Die Richtung des Blickes bekommt auch hier eine bedeutende Rolle. Im Moment der Vereinigung wird das Ich fähig, sich selbst von außen zu beschauen: "es war wie wenn sie aus seinen Augen heraus auf sich selbst schaute" (220).

Das dritte Segment der Novelle, das den sich wiederholenden Zustand des Nicht-vereintseins darstellt, fängt damit an, daß Veronika von Johannes einen Brief erhält, in dem er sie wissen läßt, daß er sich doch nicht getötet hat. Der Raum wird mit den Attributen des Zustandes vor dem Vereintsein versehen: Das Tor wird geöffnet, Helligkeit strömt herein. Das Zerfallen des das Ich bedeutenden Hauses wird durch den Schneedecke-Vergleich versinnlicht: "wie ein Felsblock eine dünne Schneedecke zerschlägt" (220). Den Brief von Johannes strukturiert derselbe Konflikt, der seinen Anfangsmonolog strukturierte, mit dem Unterschied, daß die Sehnsucht nach dem Unfaßbaren verschwand: "Ich bin wie einer, der auf die Straße hinausfand. [...] alles Lebendige ringsum hält mich fest" (220). Das Verlieren der Vollender-Funktion von Johannes zieht notwendigerweise das Aufheben des Zustands des Vereintseins nach sich.

Veronika wird nach diesem Moment durch zwei Attribute charakterisiert: durch das Vergessen und das Verstummen. Der Prozeß des Verstummens mit Demeter ist die



Wiederholung des mit Johannes: Zuerst wechseln sie nur noch belanglose Worte, und der letzte Satz der Novelle stellt schon das völlige Verstummen dar: "Und nach einer Weile gingen sie weiter, ohne noch gesprochen zu haben" (223).

Als Ergebnis des Vergleichs der Struktur der zwei Novellen können wir feststellen, daß sie auf der abstraktesten Ebene gleich sind: Die Ereignisreihen werden in beiden Fällen durch den Übergang vom Zustand des Vereintseins in den des Nichtvereintseins, bzw. durch den Übergang vom Zustand des Nichtvereintseins in den des Vereintseins dargestellt, wobei die Vereinigung sich immer zwischen einer Frauenfigur und einer Männerfigur mit bestimmten (in den zwei Novellen gleichen) Attributen abspielt. Der einzige Unterschied auf dieser Ebene ist, daß der Endzustand der einen Novelle das Vereintsein, der Endzustand der anderen Novelle das Nichtvereintsein darstellt. Die Realisation dieser abstrakten Struktur weist dann mehrere Unterschiede auf – wie es die Analyse der zwei Novellen zeigte. Da das zentrale Element beider Handlungen die Vereinigung ist, ist auch die damit verbundene Hauptfragestellung gemeinsam: Wie kann der Mensch den paradiesischen Zustand, die absolute Identität mit sich selbst und das Sich-Auflösen im Kosmos erleben? In beiden musilschen Welten hat die Liebe die Funktion, diese Art Vereinigung zu vollenden. Die Frage ist: Warum gibt gerade die Liebe die Möglichkeit zur Selbstidentifikation und Vereinigung mit dem Göttlichen?

In der Literaturgeschichte ist einer der grundlegendsten Topoi, die kosmische Vereinigung, die Auflösung des Individuums im Weltall durch die Liebe realisieren zu lassen; denken wir nur an das prägnanteste Beispiel, an die Werke der Romantiker.<sup>17</sup> Sie ist durch ihre Grundstruktur dazu geeignet, jede Art von Vereinigung<sup>18</sup> zu modellieren. Musils Vereinigungsbegriff erweitert diese Struktur mit zwei Elementen: dem Himmlischen und dem Tierischen. Das Himmlische und das Tierische werden in den zwei Novellen

<sup>17</sup> Hier soll das Werk von Novalis hervorgehoben werden, dessen Einfluß auf Musil Corino in seinem Kommentar ausführlich analysiert. Siehe: CORINO, Karl: *Robert Musils 'Vereinigungen'. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe.* (=Musil-Studien, 5.) München: Wilhelm Fink, 1974. Eine Geschichte des philosophischen Hintergrunds dieses Motivs gibt Gäde in einer Studie über Novalis: GÄDE: 1974.

<sup>18</sup> Hier können wir sogar an chemische Reaktionen ("Vereinigungen" von chemischen Elementen) denken, wenn wir das Beispiel von Goethes Wahlverwandschaften erwähnen, obwohl das Verhältnis vom Modell und Modelliertem hier umgekehrt ist.

unterschiedlich realisiert – in der ersten Novelle ist eine Figur der Träger beider Eigenschaften, in der zweiten sind die zwei Attribute auf zwei Figuren verteilt –, sie bilden aber in beiden Fällen konstitutive Komponenten der Vereinigung. Die Erklärung dafür finden wir in der Novelle *Die Versuchung der stillen Veronika*: Der Mensch unterscheidet sich dadurch von Gott und vom Tier, daß er Seele hat, was als Richtung dargestellt die Zielgerichtetheit bedeutet. Es ist kein Zufall, daß in der Vereinigung die Form "Wölbung" dominiert, und daß Gott als "Kreisendes" angesprochen wird; der Kreis als Symbol der Vollkommenheit wird in diesen Bildern variiert. In der Welt der zwei Novellen – wie in Kleists *Über das Marionettentheater* oder in Goethes *Faust* – ist das Bewußtsein bzw. die Vernunft das Hindernis der Vervollkommnung. Die zwei "Enden der ringförmigen Welt", Gott, der ein unendliches Bewußtsein hat, und das Tier, das keines hat, sind allein Verkörperungen der Vollkommenheit. Der Mensch erreicht sie also, indem er deren Attribute – die des Göttlichen und des Tierischen – übernimmt.